

**Direction des bibliothèques**

**AVIS**

Ce document a été numérisé par la Division de la gestion des documents et des archives de l'Université de Montréal.

L'auteur a autorisé l'Université de Montréal à reproduire et diffuser, en totalité ou en partie, par quelque moyen que ce soit et sur quelque support que ce soit, et exclusivement à des fins non lucratives d'enseignement et de recherche, des copies de ce mémoire ou de cette thèse.

L'auteur et les coauteurs le cas échéant conservent la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent ce document. Ni la thèse ou le mémoire, ni des extraits substantiels de ce document, ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans l'autorisation de l'auteur.

Afin de se conformer à la Loi canadienne sur la protection des renseignements personnels, quelques formulaires secondaires, coordonnées ou signatures intégrées au texte ont pu être enlevés de ce document. Bien que cela ait pu affecter la pagination, il n'y a aucun contenu manquant.

**NOTICE**

This document was digitized by the Records Management & Archives Division of Université de Montréal.

The author of this thesis or dissertation has granted a nonexclusive license allowing Université de Montréal to reproduce and publish the document, in part or in whole, and in any format, solely for noncommercial educational and research purposes.

The author and co-authors if applicable retain copyright ownership and moral rights in this document. Neither the whole thesis or dissertation, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms, contact information or signatures may have been removed from the document. While this may affect the document page count, it does not represent any loss of content from the document.

Université de Montréal

*(en chemin) Pénélope*

suivi de

*Paysages de l'absence: apparition et disparition chez Jean-Aubert Loranger,*

*Fernand Leduc et Jacques Brault*

par

Élodie Adam-Vézina

Département des littératures de langue française

Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures

en vue de l'obtention du grade de

Maître ès arts (M.A.)

en littératures de langue française

(option création)

Décembre 2008

© Élodie Adam-Vézina, 2008



Université de Montréal  
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé :

*(en chemin) Pénélope*

suivi de

*Paysages de l'absence: apparition et disparition chez Jean-Aubert Loranger,*

*Fernand Leduc et Jacques Brault*

présenté par :

Élodie Adam-Vézina

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Catherine Mavrikakis  
directrice de recherche

Karim Larose  
président-rapporteur

Pierre Nepveu  
membre du jury

Mémoire accepté le : \_\_\_\_\_

## RÉSUMÉ

Ce mémoire en création, bien qu'étant constitué de deux parties distinctes, ne saurait se limiter à cette simple apposition. En effet, l'essai et le recueil ont non seulement été rédigés simultanément, mais se sont plus encore nourris l'un l'autre.

Les recueils *Moments fragiles* (1984) de Jacques Brault et *Poèmes* (1922) de Jean-Aubert Loranger ont été abordés dans l'optique de mettre au jour une poétique et certains procédés littéraires non étrangers aux techniques picturales utilisées par Fernand Leduc lors de la réalisation de ses œuvres les plus récentes, ses *Microchromies*. La forme des poèmes, apparentée au haïku, le rapport difficile au temps et au lieu qui sous-tend les recueils, ainsi que la singulière subjectivité de ces œuvres sont ainsi mis en parallèle avec les tableaux du peintre, regard d'un sujet situé non plus devant mais dans le monde, et dont le travail de superposition de couches d'acrylique fait surgir sur la toile, en apparence monochrome, une lumière qui évoque (plus qu'elle ne montre) des paysages. L'apparition et la disparition sont par le fait même des notions utiles à l'analyse des tableaux de Leduc tout comme celle des recueils de Brault et de Loranger, ces derniers témoignant d'une présence au monde ténue, dans une posture d'attente qui est un fondement de ces œuvres.

Il en va de même de la création *en chemin* (*Pénélope*), recueil convoquant Pénélope en tant que figure marquée par l'attente, le travail à rebours, le deuil impossible de ce qui n'advient pas. Sur le plan formel, ce rapport à l'absence et au temps, jamais vécu en tant que « pure présence », trouvera écho dans des poèmes courts au rythme syncopé, portés par une voix plus près de la parole que du chant. Quelques poèmes en prose viennent cependant ponctuer le recueil, instaurant une certaine fluidité à son tour interrompue par un retour à la brièveté du poème en vers libres, voire du fragment.

## MOTS-CLÉS

Littérature québécoise, poésie, création, Jacques Brault, Jean-Aubert Loranger, Fernand Leduc, arts visuels, modernité littéraire

## ABSTRACT

This Master's thesis, though consisting of two distinct parts cannot be limited to this simple concept. Not only were the collection of poetry and the essay written simultaneously, but they nourished each other through the creative process.

The collections of poetry *Moments fragiles* (1984) by Jacques Brault and *Poèmes* (1922) by Jean-Aubert Loranger reveal poetic and literary processes analogous to the pictorial techniques used by Fernand Leduc in his recent work, *Microchromies*. In the form of these poems, similar to that of *haiku*, is manifest a difficult relationship to time and space. The singular subjectivity of these works is placed in parallel to Leduc's paintings, a vision of a subject no longer located in front of the world, now inside of it, in a scene revealed only as light, monochromatic layers of acrylic evoking the depth and illumination of a landscape. Appearance and disappearance thus are concepts useful to the analysis of both Leduc's paintings and the poetry of Brault and Loranger, whose writings testify of a tenuous relationship to the world, a posture of waiting that is at the root of these works.

The poems in *en chemin (Pénélope)*, were created with the same attitude, evoking Penelope as a figure defined by waiting, undoing work, an impossible mourning of a death that never occurs. Formally, this relationship to absence and to time never lived as the present, is echoed in short poems of syncopated rhythm, carried by a voice closer to speech than to melody. Some poems in prose punctuate the collection of poetry, their fluidity contrasting with the briefness of the free-verse poems, even with the fragments.

## KEYWORDS

French-Canadian Literature, Poetry, Creation, Jacques Brault, Jean-Aubert Loranger, Fernand Leduc, Visual Arts, Modern Literature

## TABLE DES MATIÈRES

Résumé	iii
Abstract	iv
Remerciements	vi
<i>(en chemin) Pénélope</i>	1
<i>Liminaire</i>	2
<i>Hier, soudain</i>	3
<i>L'infime remuement des choses</i>	16
<i>Lieux</i>	33
<i>La vie n'est pas quelque chose qui arrive</i>	45
<i>Insomnies</i>	59
<i>Paysages de l'absence: apparition et disparition chez Jean-Aubert Loranger, Fernand Leduc et Jacques Brault</i>	68
Poèmes « sur le mode de » ...	73
Lieux, non-lieux	75
... Dans les marges qui sont des blancs	
Laissés en marge de la vie ...	78
Errances : une parole qui s'éprouve	81
Espace de fragments	85
Des pensée tristes lui naissent comme des hiboux	
— J'avoue la nuit et l'attente	92
Une balafre légère tracée dans le temps	94
Paysages de l'absence	97
Bibliographie	101

## REMERCIEMENTS

Je tiens à souligner, au-delà du remerciement convenu, l'aide de ma directrice de mémoire Catherine Mavrikakis. Sa présence constante, dépassant le strict cadre scolaire, a représenté un réel accompagnement dans l'écriture. Je veux également remercier Karim Larose, dont l'attention à la poésie ainsi que les différents projets de recherche de la Chaire sur la littérature québécoise et le discours culturel m'ont été grandement bénéfiques au cours de ces deux dernières années. En dernier lieu, je salue l'écoute quotidienne des bienveillants Olivier Lajeunesse-Travers et Laurence Daneault.

**(EN.CHEMIN) PÉNÉLOPE**



**LIMINAIRE**

*Cette fois-ci tu n'attends pas  
plus  
Plus possible le suspens  
Le désir couvé La place trop  
Grande  
que tu prends Immobile en ton centre  
L'attente longue  
Froide  
L'attente blanche*

*Et toi tu marchais  
et toi  
sans regard derrière sans regard  
dedans  
Tu étais si proche  
Tu ne l'as pas su*

HIER, SOUDAIN

La musique s'est tue  
Un départ  
Il faisait chaud pourtant  
Et la lumière

La musique s'est tue  
Mallarmé  
mort  
Ma jeunesse avec lui

L'ordre des choses s'effrite  
La peau se fend  
Hier  
...  
Le désir contre le désir  
— Le temps enfin fait présent

\*\*

Ce matin l'angoisse prend son temps  
Ongles cheveux muqueuses  
Emprise  
Un frémissement ancien m'accompagne  
(une peur animale)  
dans ce qui n'est qu'un hier  
Soudain

Oui : cette petite fille  
Cherchant des yeux  
ce qui n'existe pas  
Scrutant le ciel plutôt que de  
Pelle rouge à la main  
Les flocons sont nombreux  
Fondant sur son nez  
Mouillés et froids  
À lui rappeler l'absence

Je ne sais pas comment la vie se tient sans ta présence  
Tes mains ont tous les pouvoirs  
De l'amitié  
De la sorcellerie  
Tes doigts ne sont pas une passoire  
comme tout ce que je vois  
Tes doigts  
Une outre  
Et moi aussi  
tu pouvais me recueillir  
même un instant  
même pour toi seule  
dans le silence d'une chambre  
et de nous deux

Tu rassembles d'aussi loin que je me souviens des phrases, dans un petit cahier que souvent tu me lis à voix haute. « Pour tes futurs livres », me répètes-tu invariablement. Des premières phrases de romans, comme tu les appelles — l'éternel recommencement d'une œuvre qui n'existerait pas. Je t'écoute me dicter tes mots. Je ne sais pas, alors, à qui tu parles.

J'ai refait plusieurs fois les mêmes gestes      Ceux  
de l'amour  
(tu sais)  
que tu m'avais montrés  
le long des nuits  
sans paupière  
où nous restions debout  
Appuyant  
des deux mains  
pour repousser les quatre murs  
Et la fin de nous deux



Si souvent, cette salle d'attente, un puits de lumière,  
toujours tu lèves les yeux, toujours ce papillon de nuit sur  
le dos, oublié, mort dans la salle d'attente, tu penses alors  
à l'été, à l'enfance, aux vacances au bord du fleuve, les  
nuits froides, les chicanes des parents dans le noir, les  
insectes volant au plafond du grenier, ta sœur et toi vous  
en aviez si peur, vous enfonciez votre tête dans l'oreiller  
— surtout que leurs ailes ne touchent pas votre visage,  
surtout ne pas entendre ce qui se dit à mots couverts  
lorsqu'il ne fait plus jour — vous pensiez : mieux vaut  
suffoquer que de sentir un frôlement d'insecte sur la peau,  
mieux vaut suffoquer que d'être là, au milieu d'une nuit  
de juillet où la violence des mots prononcés à demi-voix  
découpe l'enfance en petits morceaux.

Y a-t-il encore  
Une enfance  
Dans les coffres de bois  
qui prennent trop de place  
Dans la chambre        la mémoire  
qui me dure

Juin : se souvenir  
Le parc est si grand  
où  
(écoute)  
Nos voix bruissent encore  
Au pied des deux chênes  
Dont tu chérissais l'ombre  
Comme un chien endormi  
Malade  
Au pied de son maître

Je ne veux plus avoir peur, tu répètes ces mots pour toi seule. Dehors il neige encore, et dans ta bouche un goût de sang. Comme un clin d'œil aux fauves que tu convoques, dans tes rêves éveillés de petite fille.

C'est comme d'un disparu que je pense à toi  
Souvent  
Malgré ta présence assourdissante  
Et la couleur très vive de ta beauté

Plus rien de toi qu'une chaise tirée loin de la table. Les  
cadavres de bouteilles. Les mégots de tes Marlboro. J'ai  
compté les cigarettes abandonnées dans le cendrier.

Tu es parti sans même savoir  
(Ton nom tracé au creux de mes paumes)  
— Les cendres d'un corps brûlé  
Dans mes mains

## **L'INFIME REMUEMENT DES CHOSES**

Assise dans la cuisine  
au cœur de  
Soudain

La bouche  
la langue  
s'offrent un dégoût inégalé

La vie se découde  
et le robinet fuit

goutte  
à goutte

À chaque fois le monde  
qui glisse au fond de l'évier



Que regardes-tu  
Pénélope

Il n'y a pas d'ici

Tu cherches en pure perte  
du regard  
De quoi étancher ta soif  
Tenir lieu de monde

\*\*

Exquise Pénélope  
Je suis assise dans le sillon de ton attente  
Aux chants muets  
Liquides et froids

Il y a  
Tout se brise  
Ce matin  
Il fait clair et froid  
La neige ressemble à du sucre  
De la fenêtre de la chambre  
Et je suis  
À l'heure qu'il est  
Plus déjà  
Que morte  
Regardant cette serviette  
Sur le dossier de la chaise  
Tu sais celle qui  
Parfaitement pliée  
M'a fait comprendre  
Nous  
ne nous connaissons plus

Rien ne bouge  
Dans ces instants dépareillés  
aux accents amers        à la voix  
maladive

Il s'est perdu quelque chose en cours de route  
entre cinq et six heures  
(un bruit effrité  
un poids sur ma nuque)

Il fait mal de penser aux vies  
Possibles  
Hors de moi.

comme une

île

(attendre)

Une Pénélope

Au centre  
Dans l'opacité  
La douleur soudain d'être celle  
qui

Là, juste au centre  
Je touche me semble-t-il ce qui est vain  
Une attente muette  
Un chant liquide

Une vague envie de partir  
Tenaille  
Douce  
Comme une main sur la nuque  
Une fatigue  
De nulle part

Tu pars après cette fête

Un frôlement, ce départ  
Si peu de bruit

Tu n'as pas su  
L'absence entame  
Érode  
Se bute à la violence du désir

Tu pars  
Voilà l'abîme                      lèvres taries

1h37 et le temps n'a plus de chair

Rien n'est assez grand, plein Pas assez  
Pour que tout ne crie ton nom

S'agripper au bleu d'un sang qui s'écoule                      qu'on n'a plus dans la  
tête  
De toi en partance  
être l'inachevée

\*\*\*

Tu pars après cette fête. Un frôlement, ce départ. Si peu de bruit. Tu n'as pas su (l'absence entame, érode, se bute à la violence du désir). Tu pars : voilà l'abîme. 1h37 et le temps n'a plus de chair. Rien n'est assez grand, plein, pour que tout ne crie ton nom. Aboyé, jeté à la face du monde — en pâture aux chiens (c'est moi qui ai faim). Tu pars : de toi en partance, être l'inachevée. S'agripper au bleu d'un sang qui s'écoule. Qu'on n'a plus dans la tête.

Ce matin Le café  
Refroidi  
A un goût de métal  
Et d'inquiétude



Parfois  
À la fenêtre  
Il ne me voit pas  
Comme si je n'étais rien pas même  
Ce corps  
Pas même  
Cette chair        immobile  
Et blanche  
Et froide        Pas même  
Celle qui        Hier  
Lui faisait dire  
(il faut se taire  
plutôt)  
toutes ces choses  
enfin  
Celles qui naissent  
Lorsque la nuit    yeux  
Ouverts

...

À la fenêtre  
Tu ne me vois pas  
Et je reste  
Là  
Je vis  
J'essaie  
Le verre s'embue  
J'essaie  
Autre chose que moi

La tasse tombée de tes mains  
a fait un bruit assourdissant  
paroles non dites  
en s'écrasant contre le sol  
au milieu de la cuisine  
Aux pourtours de nous deux

Tu me dis un soir que tu ressembles à un chat à la fenêtre.  
« J'attends. On ne m'a jamais montré la porte. On ne m'a  
jamais dit qu'il fallait vivre ». Et je pense, oui, je pense que  
tu mourras comme un chat d'intérieur. Qu'on te pleurera  
comme on pleure un chat d'intérieur.

J'ai la fatigue lente  
Comme quelqu'un qui se prépare à mourir  
Je pense à une île  
Un ailleurs pour ma jeunesse  
Une Pénélope heureuse

Toi en équilibre  
Ta tête fléchie disant le vide  
La tension persistante  
Le doute installé entre nous deux

\*\*

(Partir si vite qu'on en oublie une étreinte  
Un foulard sur le crochet  
Que le corps soudain  
Est percé en son centre  
Absent de lui-même  
pour la journée)

Hier au centre du lit  
Je dis je t'aime je dis je me noie  
Tu grattes le vernis des mots  
découvres les choses tues  
qui cognent au creux de l'ongle

Ainsi pousse le temps :  
Il pleut  
Le chat a faim  
Tu n'appelles pas

LIEUX



Ce matin Soudain  
Un espace s'est ouvert  
En moi  
Soudain  
Cette fille haïe a disparu  
Ce chat qui miaule n'a plus de voix  
Que cet espace  
Ce paysage  
Ce vertige  
En miettes

Cette rue n'existe pas  
et j'y marche  
Incertaine

\*\*

L'angoisse déroule ses trottoirs humides  
sa neige boueuse  
ses maisons hautes  
Je ne sais pas qui l'habite

Un an plus tard — passé l'amour passé l'attente —  
Toujours ce vide  
Ce corps en pure perte au milieu du chemin

Une valise est prête  
À droite du piano  
Prête à partir           prête  
à me prendre  
Comme bagage

\*\*\*

Viens  
dis-tu  
sans savoir où  
sans même savoir  
si ailleurs il y a

Ce lieu : arriver  
Peut-être n'y a-t-il rien d'autre  
À attraper  
Que ta main  
(Si près de)  
Ici  
À tenir

Tu déploies les paumes, en un geste qui semble religieux.  
L'espace de tes mains ouvertes occupe toute la pièce, la  
cuisine froide où nous nous réunissons souvent, et plus  
loin encore, derrière la vitre de la fenêtre, le paysage en  
entier qu'il écrase.

J'ai cherché quelque chose à te dire  
Avant mon départ  
Une parole (pleine)  
qui ne me ressemble pas

Sur le chemin du retour  
Il n'y a eu que ce chat  
Aperçu dans la ruelle  
Et une fatigue trop vaste  
Pour le corps que j'ai

Des souliers qui  
claquent  
Comme pour se rappeler  
un bruit de talons  
que l'on existe  
Comme  
Sur le corps  
(tu es vivant)  
la trace d'ongles : empreinte  
vive  
d'insomnie

Couchée dans ce lit  
Je ne suis pas celle qui  
Cette femme couchée, yeux au ciel, la violence est déjà passée qui  
m'arrachait au désir, à la faim, aux draps sales de l'amour.  
La violence est déjà passée qui m'aurait fait dire oui,  
Ou était-ce non

...

Ici les mots s'épuisent.  
Ou est-ce moi, déjà vide, l'outre bue sans mégarde.



Il est exactement midi  
Heure avancée de l'est dit la radio  
Mais tu n'entends que le cri rouillé des cordes à linge  
Dans la ruelle  
Et tu penses aux litanies sourdes  
À la voix basse  
Amoureuse  
La voix d'aile cassée  
Que tu n'entends plus qu'en souvenir  
Parfois  
Comme un murmure déchiré

C'est toujours côte à côte  
En marchant  
Que la parole vient  
Vous ne vous rencontrez jamais  
Dans le regard  
Mais toujours sa voix  
Si grave  
Dessine des ombres sur ta peau

Jusqu'à ne plus te reconnaître

Tu te penches  
sur une peine oubliée  
en chemin  
(Il est quatre heures)  
Comme sur un lacet dénoué

**LA VIE N'EST PAS QUELQUE CHOSE QUI ARRIVE**

Tu te penches et l'ivresse  
Même si  
Ce soir : Nous  
Rien n'arrive dont le fil  
Tendu  
Ne se rompt sous le vert du regard  
Sous tes yeux de Parque

Tu es une courtepoin<sup>t</sup>e, me répètes-tu  
Cherchant sur mon corps ce qui n'existe nulle part  
La lumière est éteinte  
La lumière est ailleurs  
Te l'ai-je déjà dit,  
Je suis déjà morte.  
Rien ne s'écrit plus dans le creux de mes mains.

Pénélope            assise  
Étouffe  
Attend  
(Les matins)  
Respire  
Touche du doigt ce qui ressemble à du rien  
Si proche  
De quelque chose  
(Les nuits)  
De quelqu'un  
D'imaginé  
À deux doigts de dire, Non  
(les matins)  
Mais à nouveau Immobile  
Assise  
Attendre  
Qu'il fasse jour  
Attendre  
Demain

Les fils tressés  
de soi au monde  
Sont rêches à ma paume

Je n'ai pas l'âge            Le cœur  
que j'ai

L'attente fatigue lente  
Belle jusque dans ses retranchements

(Il n'y a pas eu de commencement)



Miroir, fragments  
Tout s'étiole dans une absence aiguë  
Et pourtant je suis calme  
ce soir  
comme à l'heure d'une mort non annoncée

Comment écriras-tu mon nom  
Autrement qu'en pur creux  
sur le papier  
sans même altérer la blancheur de la feuille  
ou celle de ta main  
analphabète  
à langue froide à langue blanche  
avec au bout des lèvres le goût râpeux des mots  
  
des choses  
qui ne viennent pas

Ce désir n'a habité qu'un lieu sourd à ce qui vit  
Tu portais des yeux aux couleurs de ta chemise  
Et une voix basse de petit matin

L'après-midi s'était offert une lumière froide  
Un calme envoûtement  
Jusqu'au cœur de ton bureau  
Jambes croisées troisième étage

Mourir j'y ai pensé  
une prochaine fois peut-être  
j'apporterai mes souliers de danse  
et mes fantômes en liberté

Ma mort sera superbe  
Médecin-légiste mon amour  
Méfie-toi de tes armes  
Un regard et une chemise bleus

Je pense à cet ami  
écrivain des poèmes sauvages  
remplis d'oiseaux  
de sang            d'orage  
Des fauves entre les lignes qu'il trace  
Et derrière chacun des mots            Soudain  
La nuit

Hier tu m'as dit  
(il faisait beau pourtant)  
L'angoisse est une femme  
Trop belle  
qui veille sur moi

La lumière  
Aujourd'hui  
éclaire ce qui est absent  
Une angoisse sourde à ce qui vit  
Un désir imaginé  
Comme toi  
Fantôme  
Ma si belle  
Tu le sais  
J'ai la peau marquée  
Incrustée  
Des souvenirs d'une autre époque  
Je n'ai plus faim  
Il me faudra brûler mes morts  
Tuer ce qui est déjà mort  
Tuer  
Ce qui n'a jamais existé  
Y mettre le pied  
Comme on dit

Oui, et dire oui que tout arrive, que la douleur cesse.  
Que que que  
Une invocation  
Il ne reste que les dieux et moi dans leurs mains  
Agnelet, bruit de bête que l'on égorge  
Ne t'en va pas  
Je sais, je désespère tous ceux en qui je  
Qui en moi, ils  
Je rêve d'une arme légendaire

De métal précieux et brillant  
Qui m'aiderait à  
Tout se coupe dans ma bouche  
Aux arêtes sombres de mes gencives  
Oui tout se veut  
Tout se prend  
À tout prendre  
Comme toi lorsque  
Lumière éteinte  
Corps deviné  
Ne cherche pas à comprendre  
S'échouer sur  
(arrimage)  
J'y arrive, à toi  
À ton corps de flottaison  
À ton corps d'oracle

Tu as rêvé de lui  
D'amour            de sang  
D'un grand désir  
Qui n'est pas le tien  
Et vous mangiez des fruits  
Et tu savais  
(le piège)  
Et tu as dit oui



Je  
Tu  
M'inachève(s)

Mourir j'y ai pensé  
Une prochaine fois peut-être  
J'apporterai mes souliers de danse  
Et mes fantômes en liberté

(Je sais  
La vie n'est pas quelque chose qui arrive)

**INSOMNIES**

Tu as mis ton air de fête  
et ta robe si belle

Le soir n'arrive pas  
malgré l'attente  
et mes mains jointes  
Un désir muet  
La blancheur de ta peau

*Je ne sais pas dessiner  
sur les murs  
Ou ailleurs  
Les surfaces vierges de nos  
Vies*

*Encore  
(Vouloir)  
Comme si hier  
N'avait pas  
Suffi*

Vouloir que tu restes  
peut-être  
pour éviter le grincement de la porte  
et les courants d'air

Je retiens mon souffle  
Un peu, dis-tu  
Comme aux soirs  
tardifs  
de l'enfance

*Viens  
Par là  
Le monde  
(non, ce n'est pas ça)*

*En as-tu assez  
(L'effritement  
Les nuits blanches)*

Les paroles ont mis  
Du temps  
À te venir à la bouche  
Aux lèvres  
Aux veines

*L'insomnie  
Gruge  
Si près du lit  
(je n'ai pas entendu  
la nuit passer)*

Je ne dirai pas oui  
Ou alors  
Tout bas  
Très tard  
Et tu ne sauras pas si c'est bien moi  
qui ai parlé  
Ou une prière sourde  
résonnant en toi

Il n'y a que la nuit  
À rebours  
Que l'attente cesse  
Ou alors se tait  
Jusqu'au matin

\*\*

Rêve  
Une encre noire  
Une tache  
Sur la pâleur des draps

\*\*

(Une fatigue qui vient de si loin)

\*\*

Tu sais que la nuit se brise, en plusieurs morceaux,  
chaque fois qu'un mot de trop siffle dans l'air.  
Soudain tu penses avec nostalgie à des caresses, des  
peaux qui se frôlent.  
Ou humblement,  
un couvre-lit resté en place.

\*\*

Des drames se produisent lorsque tu as les yeux fermés

\*\*

La nuit n'amène rien  
Dans son sillage  
Qu'une encre pâle  
Illisible  
Sur la blancheur des draps

\*\*

Tu aimerais poser des mains sur tes blessures, comme  
en un geste de mère, en y croyant encore. Tout  
baignerait dans une nuit parfaite, une nuit pleine.  
Soudain il n'y aurait plus rien qu'un corps, une nuit, des  
mains chaudes sur ton front — le bruissement d'un  
sommeil qui arrive enfin.

\*\*

Tu t'allonges en vain  
Sur les draps repassés  
Couleur d'encre  
(Les traces de ton corps sont invisibles)

\*\*

La nuit  
éveillé  
Une odeur de désastre  
Un silence épais  
comme un bandeau sur  
les yeux



\*\*

Dans tes yeux le temps est déjà brisé  
Qui nous servait à dormir

\*\*

Si peu de bruit  
cette nuit  
Que ta respiration  
— un sablier  
retourné

\*\*

Il est trop tard  
Maintenant  
Pour qu'arrive  
Quelque chose

**PAYSAGES DE L'ABSENCE : APPARITION ET DISPARITION CHEZ  
JEAN-AUBERT LORANGER, FERNAND LEDUC ET JACQUES  
BRAULT**

« Il faut qu'il y ait, pour moi / le commencement, aussi / de quelque chose ...<sup>1</sup> ».

Invoquer un début, un mouvement, un départ, voilà peut-être le trait le plus désespérément persistant de la poésie de Jean-Aubert Loranger. C'est probablement en cela qu'il apparaît si difficile de commencer à écrire sur une œuvre où tout se joue dans l'attente, dans l'ébauche. Car on l'aura deviné, l'appel de départ ne reçoit chez Loranger aucune réponse, ou alors, parfois, un *soudain* — l'esquisse de quelque chose qui ne se donne jamais à voir, à prendre totalement. Peut-être est-ce en raison de la position du sujet, qui tout particulièrement dans la suite du recueil *Poèmes* (1922) intitulée *Moments*, semble confiné à la marge, regardant le monde à travers la fenêtre d'une chambre. Ou bien est-ce plutôt le monde qui est fuyant, « horizon désormais vide<sup>2</sup> » caractéristique d'une modernité littéraire dont Loranger, on l'oublie trop souvent, a été un des précurseurs au Québec.

Quelque soixante ans plus tard, c'est un constat similaire qui est fait dans le recueil *Moments fragiles* (1984) de Jacques Brault, où l'on retrouve une mélancolie de l'exergue, d'un centre perdu du langage, du temps vécu, du paysage habité. Ici, pourtant, point de chambre ni de porte, mais au contraire un espace ouvert qu'il importe moins d'explorer (peu d'action transitive, ici) ; simplement, cheminer. Ainsi il y aurait chez Brault *départ*, celui que le sujet des recueils de Loranger convoque en regardant les steamers amarrés au port. Mais le sujet, dans *Moments fragiles*, semble moins être un jour *parti* que l'avoir toujours été — vagabond de

<sup>1</sup> Jean-Aubert Loranger, *Les Atmosphères* suivi de *Poèmes*, Québec, Nota Bene, 2004 [1920, 1922], p. 82.

<sup>2</sup> Michel Collot, « Horizon et modernité », *Horizon fabuleux. Tome II, XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, José Corti, 1988, p. 8.

condition. Ainsi, de l'immobilité des *Poèmes* à l'errance au cœur de l'œuvre de Brault, de *Moments* à *Moments fragiles*, toujours cette difficulté à envisager le temps autrement que dans la discontinuité, la rupture, la perte, toujours cette impuissance devant une vie qui se dérobe : sur le point d'être saisie, aussitôt évanouie.

C'est dans cette optique, au sens littéral, que peuvent être regardées les œuvres constituant le projet le plus récent de Fernand Leduc, les microchromies, immenses toiles tantôt seules, tantôt regroupées en séries. À première vue monochromes, ces acryliques révèlent une lumière qui apparaît pour créer une toile polychrome, évocation d'un paysage qui s'estompe en même temps qu'il se montre ; voilement et dévoilement qui saisit le spectateur un peu à la façon du haïku ou du haïkai, formes chères à Loranger et à Brault. Ainsi l'œuvre récente de Leduc peut-elle se lire dans la continuité des recueils *Poèmes* et *Moments fragiles*, avec un regard attentif aux effets d'apparition et de disparition, de silence, ainsi qu'à la puissance d'évocation du dire (ou montrer) peu. Aucune histoire, sinon l'esquisse fragile, dans un coin de tableau ou un vers bordé de blanc, du souvenir d'un paysage, d'une nuit d'insomnie, de « la forme enfuie d'une autre main<sup>3</sup> ».

\*\*\*

---

<sup>3</sup>Jean-Aubert Loranger, *op. cit.*, p. 116.

Se souvenir — voir à nouveau : l'unique salle de l'exposition, immense pièce aux murs presque trop blancs. Les tableaux sont accrochés très près les uns des autres, en désordre chronologique, l'endroit est surchargé. Je ne connais pas Fernand Leduc, ou si je le connais, c'est de réputation, en tant que signataire du *Refus global* ; je m'attends à de grandes toiles automatistes dans la lignée de l'œuvre de Paul-Émile Borduas. La première œuvre devant laquelle je me place est la série verticale *Microchromie, tabac, biscuit, cuivre*, six éléments rectangulaires de couleur orange tirant sur le brun, placés les uns à côtés des autres à égale distance. Je suis décontenancée : où sont les taches, les couleurs primaires ou boueuses, l'imaginaire surréaliste, et qu'est-ce que ce titre à la fois convenu et énigmatique ? Je ne vois rien, ne ressens rien, sinon peut-être une impression de petitesse devant la dimension de l'œuvre. Je m'approche, puis recule de quelques mètres. Rien n'arrive. Déçue, j'abandonne cette première œuvre pour deux autres non loin de là intitulées simplement *Microchromie 6*. L'une est rouge, l'autre est bleue, mais sinon rien ne distingue ces deux séries de six toiles, montées dans les deux cas sur un châssis de bois de forme carrée. Peu d'espace entre chacun des cartons constituant les deux immenses tableaux : juste un trait, une ligne qui semble faire ressortir chacun des petits carrés formant le gros. Je m'arrête. Quelque chose bouge, ou veut bouger. Je plisse les yeux et fixe droit devant moi. Je ne comprends pas, mais ressens un certain déséquilibre ; les deux œuvres vibrent, veulent se dérober à mon regard. Une femme près de moi parle en anglais à son mari. Je distingue quelques mots dans le flot de paroles, *colors, pure, movement*.

Je m'éloigne des deux visiteurs, arrive face à une œuvre de grandeur plus modeste.

Aucune juxtaposition d'éléments, uniquement une toile rectangulaire et gris pâle, *Microchromie*

70, *blanc-nacré*. Je reste plusieurs secondes sans bouger, guettant ce qui semblait près de se produire devant (dans ?) les deux tableaux précédents. L'effet est ici différent. La couleur est indéfinissable, d'un blanc lumineux presque gris, nacre d'une intensité rare. La toile est baignée de lumière, de celle que l'on n'attendait plus, qui arrive on ne sait d'où. Je ne bouge pas, ne cherche pas à comprendre, j'ai lâché prise. Je sais à ce moment que Leduc est de ces peintres, comme disait Lacan, qui « donne quelque chose en pâture à l'œil, [qui] invite celui auquel le tableau est présenté à déposer là son regard, comme on dépose les armes.<sup>4</sup> » J'ai les mains vides, le regard perdu dans cette microchromie irradiée de lumière, sentant battre une pulsation au cœur même du tableau. Ou est-ce plutôt d'en-dessous que vient sourdre quelque chose, oui, car les œuvres récentes de Leduc sont des palimpsestes dont les différentes couches d'acrylique finissent par briser, pour peu qu'on y soit attentif, l'uniformité de la couleur de surface. Ainsi, en-dessous du blanc nacré de la *Microchromie 70*, on décèle une autre couleur ; ni ligne, ni tache ou forme, les variations de teintes obtenues par voiles successifs laissent poindre une clarté qu'aucune couleur franche ne pourrait obtenir. Plus encore, c'est par ce jeu de voilement et de dévoilement que naît cette lumière d'en-dessous, fugace et mélancolique. Non pas le soleil d'un paysage impressionniste, pas plus que le clair-obscur d'une toile de Turner. Il faut imaginer, ici, que les teintes infinitésimales des microchromies créent une lumière qui dit, sans éclat de voix, « le chant du monde et ses heurts tout autant que l'expérience immédiate et atmosphérique de l'environnement proche.<sup>5</sup> »

\*\*\*

<sup>4</sup> Cité dans Fernand Leduc, *Vers les îles de la lumière. Écrits (1942-1980)*, Montréal, HMH, 1981, p. XVI.

<sup>5</sup> René Viau, « Par-delà macrocosmes et microcosmes », *Vie des Arts*, vol. 51 n° 203, été 2006, p. 59.

## POÈMES « SUR LE MODE DE » ...

La deuxième section des *Poèmes* de Loranger, *Moments*, débute par une précision de l'auteur concernant la forme des textes qui vont suivre : « Sur le mode d'anciens poèmes chinois. HAÏKAÏS et OUTAS ». La table est mise ; le recueil de 1922 rompt avec la tradition régionaliste par son propos mais surtout par ses qualités formelles. L'École littéraire réagit à cette parution avec froideur, tandis que la critique montre ouvertement son mépris d'une œuvre qui « a pris plaisir à violenter la mesure comme la rime<sup>6</sup> ». Le recueil en question, en vers libres, conteste effectivement les règles de la métrique classique. Loranger, doté d'un « esprit et une sensibilité d'ailleurs<sup>7</sup> », inscrit sa poésie dans une tradition littéraire qui ne saurait se restreindre au Canada français. Il ne faudrait pas y voir pour autant une influence orientale au sens strict. La « forme brève et syncopée, empruntée à l'Orient via la France<sup>8</sup> », confirme plutôt l'attachement de Loranger à *La Nouvelle Revue française*, qui en 1920 fait paraître un numéro comprenant les haïkus de douze poètes français, dont Éluard et Paulhan<sup>9</sup>. Or les textes publiés, bien qu'ils soient tous des tercets, ne sont pas conformes aux règles de versification du haïku traditionnel<sup>10</sup>. Il semble donc évident que les textes publiés dans ce numéro de *La NRF* constituent moins de véritables haïkus que de courts poèmes en vers libres ; d'inspiration orientale, certes, mais sans lien de parenté fort. Ainsi les *Moments* de

<sup>6</sup> A. Beauregard, « Poèmes de Jean-Aubert Loranger », *Le Canada*, vol. 19, n° 306, 3 avril 1922, p. 5.

<sup>7</sup> Bernadette Guilmette, « La pénombre et l'équivoque : Jean-Aubert Loranger et l'École littéraire de Montréal », *Protée*, hiver 1987, p. 83.

<sup>8</sup> Pierre Nepveu, « Jean-Aubert Loranger : contours de la conscience », *Voix et Images*, vol. 24, n° 2, 1999, p. 284.

<sup>9</sup> *La Nouvelle Revue française*, n° 84, septembre 1920.

<sup>10</sup> Pour une analyse plus détaillée des dérogations au décompte métrique, on pourra se référer à l'article de Luc Bonenfant portant sur l'influence de *La NRF* sur l'œuvre de Loranger (article cité plus loin).



Loranger auraient été inspirés par les haïkus des poètes de *La Nouvelle Revue française*, « sur le mode de » textes français eux-mêmes simplement influencés par la forme la plus connue du poème japonais.

L'intérêt de Loranger pour la culture littéraire orientale résulte donc en une médiation française qui éloigne son recueil d'une adhésion totale à toute forme d'écriture. Voilà qui ne saurait surprendre de la part d'un poète cultivant la distance, et ce autant par rapport aux tendances et mouvements littéraires de l'époque, au Canada français (Nigog, Exotiques, École littéraire de Montréal), que sur les plans thématique et formel, par une œuvre travaillée de l'intérieur par la marge, la bordure, l'éloignement constant d'un centre qui manque à l'appel. Ainsi l'Orient convoqué par l'incipit de la suite *Moments* ne peut se résoudre à une région géographique précise, pas plus qu'à une référence marquée pour l'exotisme, d'ailleurs absent du recueil de Loranger. Loin de la démarche d'un Alain Grandbois, qui un peu plus de dix ans plus tard publie à Hankéou ses premiers poèmes, écrits lors de ce même voyage en Chine, les *Poèmes* appellent un ailleurs tout autre. Qu'en est-il de cet Orient ? Où se situe-t-il, sinon « partout et nulle part. Dans les livres, sur les toiles, sur les écrans, dans la rue, tout proche et bien sûr, ailleurs, là-bas... Hors de nos têtes d'Occidentaux, l'Orient n'existe pas.<sup>11</sup> »

---

<sup>11</sup> Thierry Hentsch, *L'Orient imaginaire*, Paris, Minuit, 1988, p. 7. Cité dans Luc Bonenfant, « Jean-Aubert Loranger. Le miroir oriental de la bibliothèque française. », *Voix et images*, vol. XXXI, n° 1 (91), automne 2005, p. 62.

## LIEUX, NON-LIEUX

En dépit d'une attirance pour les formes orientales ainsi que la récurrence de la thématique du voyage (ou faudrait-il dire plus humblement du départ), le recueil de Loranger est ainsi exempt de contrées lointaines ou imaginées. Au-delà de ce constat, pourtant, difficile d'établir une topologie cohérente et constante des *Poèmes*, car tout se joue dans un mouvement constant entre proximité et distance, intériorité et extériorité. Trois lieux se détachent cependant du lot par la façon dont le sujet les habite, révélant un rapport au monde marqué par la distance : la chambre, le port et la ville. Dans la suite *Marines*, dont le titre est en ce sens évocateur, l'appel de la mer et du large se fait sentir de façon pressante ; le port fait « monter / avec le flux de ses eaux / l'ancienne peine inutile / d'un grand désir d'évasion.<sup>12</sup> » Inutile, en effet, car le désir reste irréalisé, et ne peut que se cristalliser autour de la vision des bateaux, derniers vestiges d'une possibilité de départ. Le sujet est confiné à rester au port, amarré à la rive, et s'il rêve encore du voyage, il le fait de façon peu convaincante, en utilisant un futur simple aussi prompt à s'évanouir que les traces qu'il se propose de faire en route : « Je partirai moi aussi / J'enregistrerai sur le fleuve / La décision d'un tel sillage.<sup>13</sup> »

---

<sup>12</sup> Jean-Aubert Loranger, *op. cit.*, p. 69.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 70.

Le sujet poétique, dans l'œuvre de Loranger, est donc contraint à une immobilité douloureuse qu'il ne peut contourner, sinon en projetant sur certains objets sa volonté de mouvement :

Tournoiements alternatifs  
Des phares sur l'horizon,  
Relevé, dans le lointain,  
Des distances douloureuses ...

Ô le beau rêve effondré  
Que broient des meules d'angoisse  
Dans les phares, ces moulins  
Dont tournent les ailes  
Lumineuses dans la nuit...<sup>14</sup>

Ainsi le désespoir du *Je* s'incarne-t-il dans la rotation des phares ; tout tourne autour du sujet, ce dernier inévitablement mis à distance de ce qui vit, se meut, s'agite. La souffrance est si grande que le départ tant attendu devient à la fin du poème « départ définitif », revêtant du coup des allures mortifères. Dans *Moments fragiles*, on retrouve un phénomène semblable, par lequel le monde renvoie au sujet poétique sa propre douleur. Ainsi, « l'engoulement [qui] expire dans le vent<sup>15</sup> », avec son cri toute la nuit durant, reflète le désespoir du poète. De la même façon, l'« aube douloureuse [qui] chuchote à voix nue<sup>16</sup> » suggère le difficile réveil du sujet, mais aussi la morosité de l'aube elle-même : le paysage et les tourments intérieurs du poète s'entrelacent et se répondent dans un jeu de voix où l'environnement accueille la mélancolie du *Je*, la reflète, puis affirme en dernier lieu sa propre lassitude.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 73.

<sup>15</sup> Jacques Brault, *Moments fragiles*, Montréal, Le Noroît, 1984, p. 77.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 14.

Il y a donc un processus de transfert au terme duquel le paysage est investi par les états d'âme du sujet, jusqu'à faire un avec eux : « mon amertume glisse dans un espace supplicié on dirait / qu'ici s'annulent dehors et dedans<sup>17</sup> ». Chez Loranger, on retrouve parfois cette même idée d'une fusion entre intériorité et extériorité (« J'avais perdu mes limites, / Fondu que j'étais / Avec l'épaisseur de l'ombre. / — Comme c'est pareil, / Ouvrir ou fermer les yeux.<sup>18</sup> »), mais il y a le plus souvent frontière. La présence abondante de portes et de fenêtres rappelle effectivement l'importance, dans le recueil, du cloisonnement de la chambre. Voilà peut-être le signe de la conception particulière qu'a Loranger de l'unanimité. Il est plus que probable que ce dernier ait été influencé par le *La vie unanime* (1908) de Jules Romains, influence avouée par Loranger même. Or dans son œuvre, la ville « unanime<sup>19</sup> » ne semble pas totalement accessible au sujet poétique, comme par exemple dans le poème *Je regarde dehors par la fenêtre*, peut-être le plus connu de toute l'œuvre de Loranger, où c'est à travers une fenêtre que le *Je* perçoit le monde :

J'appuie des deux mains et du front sur la vitre.  
Ainsi, je touche le paysage,  
Je touche ce que je vois,  
Ce que je vois donne l'équilibre  
À tout mon être qui s'y appuie. [...]   
Je suis énorme,  
Énorme ...  
Monstrueusement énorme,  
Tout mon être appuyé au dehors solidarisé.<sup>20</sup>

Le sujet se construit ainsi en regard d'un être unanime (« dehors solidarisé ») avec lequel il ne fusionne pas. La fenêtre fait donc écran, double écran devrait-on dire : il contraint et permet

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 112.

<sup>18</sup> Jean-Aubert Loranger, *op. cit.*, p. 97.

<sup>19</sup> La notion de ville unanime renvoie ici à la ville telle que les écrivains unanimistes la conçoivent : individus réunis par la géographie urbaine et donnant naissance à un être éphémère, aux mouvements et contours flous, doté d'une âme propre.

<sup>20</sup> Jean-Aubert Loranger, *op. cit.*, p. 39.

tout à la fois, confine le sujet au monde clos d'une chambre en même temps qu'il lui fournit un appui sur lequel se projeter — vivre. La fenêtre, frontière entre les deux lieux importants du recueil que sont la ville et la chambre, met également au jour cette idée primordiale de la bordure, à partir de laquelle Luc Bonenfant va jusqu'à établir une topologie<sup>21</sup>. L'œuvre en prose de Loranger abonde effectivement en ce sens, que l'on pense à la figure du passeur ou à celle du vagabond, personnages des *Atmosphères* toujours en chemin, toujours de passage, préférant les endroits limitrophes aux centres. Dans les *Poèmes*, bien qu'il n'y ait pas à strictement parler de figures assumant de tels rôles, on retrouve également de nombreux lieux qui disent « la présence insistante d'un rebord à partir duquel le sujet poétique conçoit son rapport au monde<sup>22</sup> ». Poétique de la marge, en quelque sorte, qui place le *Je* à distance d'un monde qui ne se donne jamais, qui ne paraît accessible que de l'autre côté de la porte, ou plus loin encore, en mer, celle que le sujet est contraint de regarder à partir du port.

### ... DANS LES LIVRES QUI SONT DES BLANCS

#### LAISSÉS EN MARGE DE LA VIE<sup>23</sup> ...

Cette idée de décentrement se retrouve non seulement dans la poétique du recueil, mais aussi sur le plan formel. Les critiques contemporains de Loranger avaient déjà souligné, au moment de la parution de *Poèmes*, la suppression de la rime qui nuit « à la fluidité et à l'élasticité de cette poésie, par les nœuds qu'elle fait entre les lignes<sup>24</sup> ». En admettant ainsi que la rime marque traditionnellement la fin d'un vers, l'absence de rime dans l'œuvre de

<sup>21</sup> Luc Bonenfant, « Postface », in Jean-Aubert Loranger, *op. cit.*, p. 150.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 151.

<sup>23</sup> Jean-Aubert Loranger, *op. cit.*, p. 116.

<sup>24</sup> A. Beauregard, *op. cit.*, p. 4.

Loranger fait que ses vers ne constituent plus l'unité métrique du poème, prenant en charge l'interprétation tant rythmique que sémantique. Plus encore, le poète joue tour à tour de la juxtaposition de deux syntagmes au sein d'un même vers, ainsi que de l'enjambement classique « pour créer des discordances entre limite de vers et limite syntaxique<sup>25</sup> », comme dans l'exemple suivant :

Le petit kiosque est rond  
Il est allumé  
Par le milieu, et la nuit  
D'autour colle aux vitres  
Comme une noirceur de suie.<sup>26</sup>

Ce n'est donc plus dans le vers, mais bien dans le poème entier que réside désormais l'unité poétique (rythme et sens du discours). Cette autonomie du poème, chez Loranger, ajoutée au choix du haïku comme inspiration formelle, augmentent dans le recueil « l'espace du papier blanc<sup>27</sup> », comme le souligne Filteau : blancs entre les poèmes, brefs, qu'il importe de bien délimiter pour accentuer leur autosuffisance ; blancs imposés par les vers courts, qui forcent les retours à la ligne plus fréquents. De plus, le poète ne s'est pas contenté de disposer ses *Moments* au centre de la page blanche, mais bien au bas de chaque page, obligeant le texte à se continuer dans le haut de la page suivante, et ainsi accentuer tant l'effet de « blancheur » que celui de décentrement.

Dans le recueil de Brault également, on retrouve une disposition semblable : chaque court poème est placé cette fois-ci au haut de la page, s'évanouissant dans le blanc de la

<sup>25</sup> Claude Filteau, « Du symbolisme au post-symbolisme : Rhétorique et modernité », *Protée*, hiver 1987, p. 13.

<sup>26</sup> Jean-Aubert Loranger, *op. cit.*, p. 89.

<sup>27</sup> Claude Filteau, *op. cit.*, p. 13.

feuille comme une parole assourdie qui retomberait dans le silence. Ce sont aussi, peut-être, les blancs, les marges mêmes qui permettent de faire résonner la pensée du poème. Il y a une certaine *confusion*, car d'une manière semblable à celle dont le sujet se fond dans le monde, dans les deux recueils — mouvement de va-et-vient, du dehors au-dedans —, le « corps du texte [est] envahi par ses marges<sup>28</sup> ». Voilà qui accentue le décentrement ; il n'y plus de centre, ou alors peut-être en bordure, là où on ne l'attendait plus. Cette place faite à la marge rappelle l'importance du silence, dans deux œuvres où sont remises en question l'unité et la fixité du sens — étrangères « non pas à tout langage, mais au tout du langage<sup>29</sup> ». Les deux poètes préfèrent ainsi, à un discours fort, une voix trouée, un *dire peu* qui n'est pas étranger au travail pictural de Fernand Leduc. De ses *Microchromies*, à première vue monochromes, se dégage effectivement une « plénitude indifférenciée qui, si elle restait baignée en soi, demeurerait muette<sup>30</sup> ». Mais les superpositions de films d'acrylique, par les variations de teintes subtiles qu'elles créent, produisent une énergie vibratoire qui compense l'absence de dynamisme forme-couleur. L'apparente économie de moyens mise à l'œuvre dans les toiles de Leduc peut aussi être vue dans l'utilisation qu'il fait de la couleur. Dans sa deuxième production de *Microchromies* (1987-1997), dont les titres évoquent tous des noms de villes ou de régions d'Italie, on retrouve principalement des teintes de gris où « la lumière y est ramenée à sa puissance génératrice absolue<sup>31</sup> ».

<sup>28</sup> Frédérique Bernier, *Les essais de Jacques Brault : de seuils en effacements*, Montréal, Fides, 2004, p. 129.

<sup>29</sup> J.-B. Pontalis, *Ce temps qui ne passe pas*, Paris, Gallimard, Folio Essais, 1997, p. 35.

<sup>30</sup> Charles Delloye, « Fernand Leduc : bilan et perspectives », *Fernand Leduc. De 1943 à 1985 (Catalogue d'exposition, 22 juin - 15 septembre 1985)*, Chartres, Musée des beaux-arts de Chartres, 1985, p. 46.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 46.

Ainsi le gris est lumière, fait naître la lumière sur le tableau. Le point gris est d'ailleurs, en peinture, le premier point, « point théorique, ou point expérimental, [...] qui permettra au créateur de peindre sa toile, qu'il ordonnera à partir de lui<sup>32</sup> ». La couleur grise, venant du mélange indifférencié de toutes les autres couleurs, représente donc la teinte intermédiaire par excellence, pouvant « soit retourner au chaos dont elle est issue, soit fonder un nouvel espace, celui de la création.<sup>33</sup> » Digression sur la couleur, il est intéressant de constater que si le gris, chez Leduc, représente en quelque sorte la genèse, il apparaît au contraire comme symbole d'usure et de délitement dans l'œuvre de Jacques Brault. C'est ainsi le gris de « Novembre [qui] s'amène nu comme un bruit / de neige<sup>34</sup> », mois des morts, de *la* mort, où la nature se délite sous nos yeux. C'est également le gris de la poussière du chemin où se fond — se fonde — le sujet, et celui de la cendre des « fours [où] on cuisait / le pain les enfants la farine et le sang<sup>35</sup> ». Mais c'est aussi, se risquant hors du recueil *Moments fragiles*, le gris de la rue Saint-Denis, rue morose aux pavés délavés où un homme traîne sa tristesse, ainsi que le gris du carnet du professeur d'*Agonie* — usure grise dont on ne sait plus si elle colle au cahier ou à l'homme qui y écrit.

#### ERRANCES : UNE PAROLE QUI S'ÉPROUVE

L'usure, dans *Moments fragiles*, a beaucoup à voir avec une traversée où s'épuise en quelque sorte le sujet. Car si le rêve de partir n'advient jamais chez Loranger, il en va tout

<sup>32</sup> Judith Labarthe-Postel, *Littérature et peinture dans le roman moderne: une rhétorique de la vision*, Paris, L'Harmattan, 2002, p. 160.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 160.

<sup>34</sup> Jacques Brault, *op. cit.*, p. 11.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 108.



autrement de *Moments fragiles*, recueil tout entier inscrit dans la mouvance. Le cheminement apparaît effectivement comme une activité fondatrice dans l'œuvre de Brault, la quête du sujet étant entièrement contenue dans un mouvement d'avancée qui l'emmène toujours plus loin. La marche, ici, se suffit donc à elle-même et n'implique aucune volonté d'élévation ou d'étreinte cosmique. Le poème construit du coup un certain axe qui exclut toute verticalité, au profit d'un paysage *mis à plat*, que le sujet découvre au ras-du-sol — dans la poussière du chemin. La notion d'horizon a été maintes fois abordée par les théoriciens de la poésie moderne, ces derniers y voyant le symbole d'une certaine dépossession propre à la modernité littéraire. Ainsi, « l'horizon est désormais vide, et l'image qu'en proposent les poètes [...] apparaît comme le négatif des espoirs qu'avaient placés en lui Romantiques et Préromantiques.<sup>36</sup> » Convoquant la psychanalyse (plus spécifiquement l'orientation lacanienne), ces théories mettent également de l'avant que, l'essentiel du désir étant toujours désir d'autre chose, le manque à être pousserait le sujet au nomadisme : être des lointains, l'homme porterait toujours plus loin ses pas et son désir, par essence inassouissable. On en arrive à l'idée que le paysage ne pourrait plus être embrassé du regard dans la poésie moderne, la marche emmenant le sujet toujours plus loin sans jamais le rapprocher d'un horizon qui se défile, qui recule indéfiniment.

Bien que le sujet de *Moments fragiles* soit nomade, ces théories ne représentent pas une grille de lecture parfaite pour ce recueil, car le cheminement n'est pas motivé par la recherche ou le désir de quelque chose. Il s'agit d'une errance, d'un cheminement qui a plus à voir avec un dépouillement qu'avec une réelle quête. La perte l'emporte effectivement sur le gain, dans

---

<sup>36</sup> Michel Collot, *Horizon fabuleux tome II. XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, José Corti, 1988, p. 8.

cette œuvre où il importe de se perdre, en route mais aussi en soi, « distance creusée dans le paysage [que] le poète sent se creuser aussi en lui-même ; il retrouve l'horizon dans l'espace intérieur.<sup>37</sup> » Et ce qu'il découvre, dans cet horizon, c'est « la distance intérieure d'une intime altérité<sup>38</sup> » : étranger au monde, le sujet est du coup étranger à lui-même. « J'ai ouvert la porte / à mon ombre elle grelottait d'étrangeté<sup>39</sup> », lit-on ainsi dans la section *Vertiges brefs* du recueil de Brault — vertige de sa propre perte. Le *Je*, lucide, en vient ainsi à parler de lui-même en tant qu'objet, procédé de mise à distance intentionnelle attesté par la présence nombreuse de verbes et pronoms réflexifs. Il va jusqu'à témoigner de sa propre disparition (« Quand je n'étais pas mort<sup>40</sup> »), ce qui donne au poème un caractère fantomatique. Parole d'un disparu, en apparence, que l'errance au cœur du recueil accentue en situant le sujet dans un éloignement constant : « Si on me demande par ici / dites que je m'éloigne sur la route / mêlant le sel de neige / au sel de mes larmes<sup>41</sup> ».

Le cheminement, dans *Moments fragiles*, prend ainsi l'allure d'une traversée où le sujet poétique s'éprouve, en quelque sorte, en éprouvant le paysage : marcher, « c'est se fatiguer, épuiser en soi, par la distance, l'énergie nécessaire à la réalisation d'un projet de vengeance ou de révolte<sup>42</sup> ». Se crée donc une tension entre inertie et mouvement, le *Je* étant un vagabond s'étant départi en cours de route de toute passion, de tout mouvement violent vers quelque chose ou quelqu'un. Immobile en lui-même, donc, dans une posture qui n'est pas étrangère au goût de Brault pour un certain orientalisme où tout se joue dans la retenue. Les tableaux

---

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>39</sup> Jacques Brault, *op. cit.*, p. 76.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 70.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 65.

<sup>42</sup> Robert Giroux, « Va-et-vient et circularité de la rêverie chez Jean-Aubert Loranger », *Voix et images*, vol. 2, n° 1, 1976, p.75.

de Fernand Leduc proposent un schéma contraire : rien ne bouge, en apparence, dans les *Microchromies* dénuées de formes, de volumes, voire de couleurs. Le dynamisme est interne, inhérent aux teintes infinitésimales que la superposition rend vibrantes — en mouvement. Dans l'œuvre de Loranger, l'opposition inertie-mouvement est encore plus marquée. Contrairement à *Moments fragiles*, où malgré une certaine retenue interne, pourrait-on dire, le sujet se meut dans le paysage, le *Je* des *Poèmes* est contraint à l'immobilité. En dépit d'une volonté de départ (qui, on l'a constaté, n'advient jamais), le sujet poétique est donc reclus dans une chambre, ou alors dans une ville qui est elle aussi immobile :

La ville est sur le fleuve Saint-Laurent,  
Comme une roue hydraulique en arrêt  
Que l'eau s'efforce de faire tourner.

Montréal est à jamais fixé  
Dans le fleuve, en face de Longueuil,  
Par ses grandes cheminées d'usines  
Plantées partout comme de gros clous.<sup>43</sup>

Le paysage est ainsi investi des propres états d'âme du sujet, comme il en a été fait mention précédemment concernant le recueil de Brault, projection qui rend immobiles les organismes vivants, tandis que les machines assument à elles seules tout le mouvement du monde. L'œuvre de Loranger propose effectivement une vision moderne et industrielle du paysage qui en devient, comme l'avance Claude Filteau, un « paysage-machine<sup>44</sup> ». L'énergie est du coup mise de l'avant, tant l'énergie hydraulique, comme dans la citation précédente, que l'énergie lumineuse des phares du port, dont le mouvement rappelle l'énergie éolienne (« Le

<sup>43</sup> Jean-Aubert Loranger, *op. cit.*, p. 137.

<sup>44</sup> Claude Filteau, *Poétiques de la modernité*, Montréal, L'Hexagone, coll. « Essais littéraires », 1994, p. 176.

phare, comme un moulin / Dont tournent les ailes / Lumineuses dans la nuit<sup>45</sup> »). Le sujet doit donc se résoudre à espérer un départ qui tarde à venir (ou alors qui concerne les autres, comme dans le poème « L'Adieu »), prisonnier d'une ville elle aussi prisonnière des eaux, tandis que tout autour de lui se meuvent des objets dont la chorégraphie le ramène plus encore à sa propre inertie.

### ESPACE DE FRAGMENTS

L'immobilité ne concerne pas seulement le sujet dans un lieu, mais aussi dans une temporalité qui est constituée de *Moments*, sans jamais qu'elle ne s'inscrive dans la durée. Le sujet est « au petit début / Imprécis d'une journée / Que la pendule tapote, / Doucement, comme une glaise, / Pour lui faire un avenir.<sup>46</sup> » Cette « imprécision » qui qualifie le début du jour appelle une précarité temporelle également présente au cœur du recueil de Jacques Brault, jusque dans son titre — *Moments fragiles*, comme autant d'instant fugaces qu'il importe de fixer par le poème. L'axe temporel qui s'en trouve créé en est un de la perte, les heures ne faisant jamais que passer sans rien retenir, sans même pouvoir être tenues, vécues par le sujet. Le mois de novembre, d'ailleurs, n'est pas anodin : au-delà de la nostalgie que ce mois des morts convoque, ce choix appuie l'idée d'une durée impossible. L'automne, ainsi, comme saison par excellence de ce qui, en pleine transformation (en chemin vers la mort), se délite à vue d'œil. Le sujet est donc aux prises avec une temporalité paradoxale, inhabitable : à la fois déjà passé (sujet-fantôme, empreint de nostalgie) et pourtant jamais futur (sujet

<sup>45</sup> Jean-Aubert Loranger, *op. cit.*, p. 107.

<sup>46</sup> Jean-Aubert Loranger, *op. cit.*, p. 81.

nomade, en quête d'un événement ou d'un horizon qui n'arrive jamais, et empruntant pour ce faire un « chemin [qui] lui non plus / ne sait où aller<sup>47</sup> ». Le poème se trouve être, dès lors, l'expression d'un *Je* oscillant entre le monde des vivants et celui des morts, dans un effacement qui est processus plus que travail fini. La disparition (« spectacle » de la disparition) est effectivement un phénomène qui s'inscrit en quelque sorte dans la durée : tant que l'on est en train de disparaître, on n'est jamais encore tout à fait disparu... Foyer faible, ce sujet évanescent demeure par conséquent caractérisé par la persistance ; sans résister au monde, il perdure.

Dans la poésie de Loranger également, l'impossibilité d'appréhender le temps dans la continuité ne contre pas une certaine volonté d'exister dans le monde. Le caractère fugitif des moments fait plutôt que ces derniers sont « vécus comme lieux d'une transitivité inhérente qui renvoie à l'intimité du sujet poétique pour lui indiquer qu'il ne peut être assuré de rien sinon de sa position intermédiaire<sup>48</sup> ». Assuré de rien, rassuré par rien, voilà peut-être dans une certaine mesure un des traits de la littérature moderne, littérature marquée la perte : repères, temps, Histoire, Dieu. Transposée en peinture, cette modernité littéraire pourrait trouver son équivalent dans l'abstraction, concept vague s'il en est un, mais qui permet cependant d'établir quelques rapprochements. Sans tomber dans l'analyse plastique, il importe de souligner la rupture opérée par le passage de l'art figuratif à l'art abstrait. Les tableaux ne représentant plus le visible, le système représentatif-narratif est abandonné au profit du figural, lequel court-circuite la médiation traditionnelle entre objet « réel » et objet représenté ; le regard n'est plus rassuré dans le réel. Crise du langage pictural, donc, qui ne

---

<sup>47</sup> Jacques Brault, *op. cit.*, p. 86.

<sup>48</sup> Luc Bonenfant, « Postface », in Jean-Aubert Loranger, *op. cit.*, p. 153.

saurait être étrangère à celle du langage dont l'œuvre de Hugo Von Hofmannsthal est l'un des emblèmes. Lord Chandos, en effet, expérimente une dépossession quant aux mots censés être à même de témoigner des choses, ces dernières lui devenant si proches qu'elles débordent de toute prise, et du coup ne permettent pas qu'on les enferme dans un concept : « Les mots livrés à eux-mêmes flottaient, isolés, autour de moi ; ils se figeaient [...] : des tourbillons, voilà ce qu'ils sont ; y plonger mes regards me donne le vertige, et ils tournoient sans fin, et à travers eux on atteint le vide.<sup>49</sup> » Cette faille entre les mots et les choses, Hofmannsthal en a reconnu la raison dans la constitution même de la langue : les mots expriment l'universel, alors qu'il n'est d'existence que singulière, intraduisible. Ainsi la littérature, et plus encore la poésie, se sont-elles tournées vers des formes nouvelles plus aptes non pas à pallier ce manque constitutif de la langue, son impropriété, mais bien de s'en jouer, jusqu'à le mettre parfois au cœur de la poétique de l'œuvre.

En peinture, les visées sont naturellement différentes, mais il s'agit encore là d'utiliser les procédés plastiques mis de l'avant suite à l'abandon de la figuration pour dire *autre chose*. La fin de la reproduction mimétique, avec l'importance que cela donne à la matérialité du tableau, fait de ce dernier le lieu d'une expérience (pour le « spectateur » qui la regarde) qui est le corollaire de celle du peintre, maintenant *dans* le monde plutôt que *devant* celui-ci. Ainsi en est-il fini, pour utiliser un cas extrême de réalisme, de la triangulation du réel par laquelle le Quattrocento visait à fixer les êtres et les choses selon leur hiérarchie visuelle. Le réel est maintenant investi par le peintre, dont « la conscience supprime volontairement la distance

---

<sup>49</sup> Hugo Von Hofmannsthal, *Lettre de Lord Chandos* (Traduction de J.C. Schneider et A. Kohn), Paris, Gallimard, 1992 [1902], p. 44.

entre elle et la réalité au sein de laquelle elle surgit.<sup>50</sup> » La vision du peintre s'en trouve dès lors transformée : non plus regard sur un dehors, dans une relation « physique-optique » avec un paysage qui l'entoure, elle reprend au contraire « son pouvoir fondamental de manifester, de montrer plus qu'elle-même. [...] Il ne s'agit plus de parler de l'espace et de la lumière, mais de faire parler l'espace et la lumière qui sont là.<sup>51</sup> » Le tableau doit donc, plus que jamais, être soumis à une description non seulement visuelle mais aussi affective et sensorielle ; les différents sens de l'artiste, et avec eux l'affect qui ne saurait être écarté de l'expérience sensuelle, sont mis à contribution dans le tableau. Il est intéressant, dans cette optique, de se rapporter aux méthodes de travail de Fernand Leduc. *Île de Ré, Cévennes, Yougoslavie*, puis plus tard *Cinq Terre, Canaletto, Napoli*, autant de toiles dont les titres forment un itinéraire, le parcours d'un peintre soucieux de capter autant de lumières qu'il y a de paysages. Or aucun de ces tableaux n'a été peint « en direct », mais au contraire à l'issue d'un long travail de maturation et de décantation de souvenirs, appuyé par des œuvres préliminaires sur papier et de nombreuses notes<sup>52</sup>. Leduc faisait effectivement des croquis sur le terrain, toujours sur papier mais en utilisant divers matériaux comme le pastel, le fusain, l'acrylique ou même l'huile. De retour à son atelier, il comparait et analysait ces ébauches d'œuvres, cueillettes de données à partir desquelles il élaborait ses futures toiles, en ne mettant jamais de côté les notes qu'il avait prises lors de ses sorties et qui relataient ses impressions générales (qualité de la lumière, présence ou non de nébulosité, etc.). Les tableaux que nous avons sous les yeux illustrent ainsi cette idée d'une peinture issue d'un travail qui vise, certes, à reproduire ce qui est vu, mais ce qui est vu par le regard d'un peintre

<sup>50</sup> Jean-Louis Ferrier, *Paul Klee*, Paris, Terrail, 1998, p. 108.

<sup>51</sup> Merleau-Ponty, *L'Œil et l'Esprit*, Paris, Gallimard, 1964, p. 59.

<sup>52</sup> La méthode de travail de Leduc est analysée dans un article de René Viau, « Fernand Leduc. Parcours et lieux de lumière », *Vie des Arts*, hiver 1987, vol. 32, p. 28-29.

tout entier plongé dans le paysage, « démarche où l'immersion devance le traitement rigoureux et structural.<sup>53</sup> »

Les toiles de Leduc, et tout particulièrement ses *Microchromies*, sont donc de véritables *révélateurs* de la relation directe que le peintre entretient avec les paysages, tant ceux qu'il habite que ceux qui l'habitent. Cette révélation se produit par le surgissement, sous la couche supérieure de la toile apparemment monochrome, de jeux de gradations tonales dont les différentes colorations, tantôt chaudes, tantôt froides, créent une véritable pulsation, une énergie lumineuse. Or ces phénomènes d'apparitions fugitives (car il suffit de peu de choses pour que les vibrations colorées ne s'évanouissent aux yeux de celui qui les regarde, ou alors que le « spectateur » ne passe à une autre toile avant de les laisser surgir) relèvent pratiquement du mirage ; évocations plus qu'existences réelles, ils s'offrent en spectacle, ce même spectacle de disparition dont il était question concernant l'effacement du sujet, dans *Moments fragiles*, et que l'on peut également rapprocher de l'effet créé par le haïku (entendons ici la forme japonaise traditionnelle). Ce dernier, par la fugacité qui le sous-tend mais surtout, peut-être, l'absence de visée descriptive, court-circuite les procédés d'écriture de la littérature occidentale : « son art est contre-descriptif, dans la mesure où tout état de la chose est immédiatement, obstinément, victorieusement converti en une essence fragile d'apparition.<sup>54</sup> » Pourtant le haïku fait plus que suggérer : il donne à voir, il montre mais sans démontrer, un peu à la façon dont un enfant, pour reprendre l'exemple de Barthes, pointe du doigt (« ça ! ») sans qu'il soit fait mention d'un contexte, d'un désir — geste bref, désignation pure qui n'est

---

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>54</sup> Roland Barthes, *L'empire des signes*, Paris, Flammarion, 1970, p. 100.



pas discours mais bien « pli léger dont est pincée, d'un coup preste, la page de la vie, la soie du langage<sup>55</sup> ».

Les poèmes de Loranger et ceux de Brault, outre leur forme qui déroge déjà aux règles strictes du haïku, s'en éloignent également par la présence, bien que ténue, d'un sujet. On ne peut effectivement pas faire fi d'une certaine subjectivité, contrairement aux formes orientales dont la métaphysique, qu'elle soit zen ou bouddhiste, exclut tout sujet et tout dieu. De ce fait fils bâtards du haïku, les poèmes des recueils *Poèmes* et *Moments fragiles* n'en demeurent pas moins inscrits dans une temporalité héritée de la forme japonaise. On a vu précédemment que le poème, chez Loranger, acquiert une autonomie (une relative « clôture » du texte par le déplacement de l'unité métrique au-delà du vers) qui est accentuée, tout comme chez Brault, par la brièveté des poèmes, leur mise en page et leur nombre. Espace de fragments, donc, que « rien, par une sorte de déshérence de la signification, ne peut ni ne doit coaguler, construire, diriger, terminer.<sup>56</sup> » Le temps est ainsi incertain, du moins dépourvu d'un courant, d'un mouvement fort et cohérent qui situerait le poème, par exemple, dans une trame narrative où l'on sentirait l'avancée temporelle ; rien n'arrive, en dépit d'une attente à partir de laquelle s'articulent les deux recueils. Bien que persistante, cette attente se refuse à devenir pour le sujet un noyau dur, point central qui malgré la négativité qui la constitue représenterait tout de même un point d'ancrage — plénitude du rien, de la vacuité de ce qui est pressenti ou désiré. Ainsi l'attente ne meuble pas le présent, ne le rend pas habitable, pas plus qu'elle ne fait apparaître dans le recueil, en le convoquant, un futur possible. Point de prophétie, donc, si ce n'est dans les trois poèmes de la suite

---

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 100.

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 101.

*Presque silence* qui clôt l'œuvre de Brault. On y retrouve ainsi les seuls verbes au futur du recueil, qui par ailleurs appellent un avenir de peu de choses, « fragilité de vivre / en brouillard de mémoire poussière de paroles<sup>57</sup> » — l'avenir comme une vague promesse où tout s'éloigne et se tait.

La présence, dans le recueil de Brault, des onze lavis réalisés par le poète est également fort parlante quant à la temporalité qui sous-tend l'œuvre. Procédé consistant à teinter un dessin au moyen d'encre de Chine, de sépia ou de couleurs étendues d'eau, le lavis se rapproche de l'aquarelle par sa technique autant que par l'effet obtenu. Or il s'agit d'œuvres où « le pinceau n'a pas droit à l'hésitation, encore moins à la retouche. Pourtant il n'est pas soumis à la hâte, seulement à l'instant. Et l'instant ne se saisit pas. Aussitôt perçu, il cède la place à ce qui n'est plus lui. L'aquarelle dit la grâce de l'instant et le chagrin du temps qui passe.<sup>58</sup> » Il y a ainsi, dans *Moments fragiles*, une mélancolie associée à un passé lui aussi précaire. Car si le futur est impossible et le présent, inhabitable, la réminiscence est également défaillante. Les souvenirs sont difficiles, non seulement parce qu'ils affligent le sujet endeuillé, mais plus encore en raison d'une fragilité qui leur est inhérente ; ils adviennent difficilement. La mémoire apparaît donc dans le recueil comme la répétition de quelque chose dont l'origine se dérobe, comme si le poème se faisait « l'écho d'une voix jamais advenue, qui n'a jamais eu lieu, ni de lieu.<sup>59</sup> » Le sujet parle ainsi de lui-même comme d'une autre personne, dans une distance que le fait apparaître comme un presque fantôme,

---

<sup>57</sup> Jacques Brault, *op. cit.*, p. 107.

<sup>58</sup> Pontalis, *op. cit.*, p. 47.

<sup>59</sup> Pierre Fédida, « Le lieu de l'oubli dans le poème », *Espace et poésie : actes du colloque des 13, 14 et 15 juin 1984* (textes recueillis et présentés par Michel Collot et Jean-Claude Mathieu), Paris, Presses de l'École normale supérieure, 1987, p. 122.

un spectre dont le discours réfère à un passé semblant si lointain qu'on se demande s'il a jamais existé. Ou alors peut-être est-ce le brouillard de novembre (toujours le gris ...) qui serait convoqué justement pour masquer, brouiller par sa nébulosité les repères de lieux et de temps — brouillard de disparition : « Neige d'une soir      épands-toi partout / brouille l'air alentour / que cette vieille angoisse qui me vient / ne trouve pas son chemin<sup>60</sup> ».

**DES PENSÉES TRISTES LUI NAISSENT  
COMME DES HIBOUX  
— J'AVOUE LA NUIT ET L'ATTENTE<sup>61</sup>**

La temporalité singulière qui habite *Moments fragiles*, et aussi dans une certaine mesure les *Poèmes* de Loranger, est également celle de l'insomnie. La nuit est effectivement, dans les deux recueils, le moment tout indiqué où peut se déployer un poème de l'attente, de l'immobilité, de la solitude. Car on l'aura deviné, les nuits sont ici à l'opposé de la plénitude heureuse du sommeil ou de la chair ; les seules présences sont celles du tic-tac de l'horloge, du cri de l'engoulement qui expire, du bruit d'un cœur que l'on écoute « battre au centre de [sa] chair<sup>62</sup> ». Le sentiment d'impuissance du sujet culmine donc au cours de la nuit, sa chambre représentant non pas le symbole de la fin de l'errance (un lieu enfin possible, un chez-soi), mais bien un espace où le sujet, confiné, est livré à l'insomnie. Or cette dernière, bien que banale en apparence, est révélatrice quant au rapport au monde du sujet poétique : l'état de veille nocturne accentue un certain sentiment d'étrangeté, d'absence à soi (« Une insomnie met sa main sur mon front / et soudain couvert de sueur blanche / quelqu'un

---

<sup>60</sup> Jacques Brault, *op. cit.*, p. 36.

<sup>61</sup> Jean-Aubert Loranger, *op. cit.*, p. 109.

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 88.

respire à côté de moi<sup>63</sup> »), en même temps que de devenir le cadre d'une attente qui, présente tout au long du recueil, se cristallise ici autour du jour qui va poindre.

Le départ, invoqué chez Loranger avec une désespérance qui laisse rapidement voir l'échec du projet, devient au cœur de la chambre plus poignant qu'en tout autre lieu. Car le départ, on l'a vu, appelle moins au voyage et à l'exotisme qu'à la simple recherche d'un ailleurs, l'humble fantaisie d'un *quelque part* — lieu, temps — où il y aurait du possible. Or dans la chambre, au milieu de la nuit, il n'existe plus que le jour à venir, peut-être, à espérer. Fin de la nuit mais surtout fin en soi, l'aurore en devient pour le sujet une certaine quête qui, de par sa nature, se révèle vaine : y a-t-il moment plus incertain, instant plus fugitif que celui de cette lueur précédant le lever du soleil, lumière à peine vue que déjà en train de disparaître, modifiant ses teintes de façon imperceptible mais constante ? Surgissement rappelant l'effet du haïku, donc, et qui se dérobe inévitablement : « une aube douloureuse chuchote à voix nue<sup>64</sup> », comme une parole de rien, déjà évanouie avant d'avoir été entendue. Mais plus encore que par son caractère évanescent, l'aube est compromise par la nature des nuits des poèmes de Loranger et de Brault. Quiconque a déjà connu une nuit d'insomnie, « la plus grande expérience qu'on puisse faire dans sa vie<sup>65</sup> » selon Cioran, sait l'impuissance, l'angoisse, l'attente de ce qui n'advient jamais ; la nuit, ce *bors-temps*, n'aura jamais de fin. Insomniaque notoire, Cioran parle d'un état où la conscience est « incapable d'échapper à elle-même, renvoyée à sa totale solitude, expulsée de la durée des vivants et de tout

---

<sup>63</sup> Jacques Brault, *op. cit.*, p. 38.

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>65</sup> Cité dans Pierre Nepveu, *Lecture des lieux*, Boréal, coll. « Papiers collés », Montréal, 2004, p. 140.

sentiment de progression<sup>66</sup> ». *Moments fragiles*, donc, que ceux d'une insomnie qui prend suite aux propos de Cioran des allures de limbes, de « mauvaise éternité<sup>67</sup> ». Ainsi n'est-on pas étonné de constater, lisant un des passages les plus cités de Loranger, que l'appel du départ s'est transformé en écho, plainte nocturne assourdie par les murs de la chambre : « Il ne se peut pas, que j'aie / attendu l'aurore en vain. / Il faut qu'il y a ait, pour moi, / Le commencement, aussi, / De quelque chose ...<sup>68</sup> »

#### UNE BALAFRE LÉGÈRE TRACÉE DANS LE TEMPS<sup>69</sup>

Il n'apparaît plus nécessaire maintenant de dire à nouveau que l'appel de départ, chez Loranger, ne reçoit aucune réponse ; le désir de partir se transforme au fil des poèmes pour devenir tantôt plainte, tantôt mouvement vers nulle part, tantôt pure attente, comme un travail de modulation qui fait du recueil une partition de fugue, jamais achevée. Chez Brault, à l'inverse, on ne peut plus parler de départ tant le sujet, cheminant, semble avoir toujours été parti — en partance. Cette route appelle la trace, comme si la seule façon dont le *Je* pouvait habiter le monde résidait dans cette fragile inscription, l'empreinte d'un pied dans la poussière du chemin. La marche s'enregistre donc par ce geste même, dans le sol, du pas qui la crée, enregistrement qui ne peut que nous renvoyer au phonographe de Jean-Aubert Loranger. Sur la couverture de la première édition des *Atmosphères* (1920), on retrouve une série de cercles concentriques qui peuvent rappeler, entre autres choses, les sillons gravés

---

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 140.

<sup>67</sup> L'expression est de Cioran.

<sup>68</sup> Jean-Aubert Loranger, *op. cit.*, p. 82.

<sup>69</sup> L'expression est de Roland Barthes.

dans la cire d'un disque. Pour la petite histoire, rappelons que le poète avait proposé aux membres de l'École littéraire de Montréal de procéder à une séance d'enregistrement de leur voix sur disque, suggestion rapidement tombée dans l'oubli et qui eut peut-être comme seule conséquence de faire apparaître Loranger plus singulier encore aux yeux de ses semblables. L'anecdote n'est pas banale car elle illustre l'idée de la trace, d'un sujet qui, s'il n'a pu se saisir des *Moments* de son existence, laisse dans sa foulée une empreinte de peu de choses, certes, mais empreinte qui résiste néanmoins au temps.

Ces voix que Loranger voulait immortaliser en les enregistrant révèlent également tout un pan du recueil, présent également dans les *Moments fragiles* de Brault, celui de l'écoute. Chez ces deux poètes, le monde ne se découvre pas dans la conquête ou dans la jouissance, mais au contraire grâce à un des cinq sens qui est sans aucun doute celui de l'humilité : l'ouïe. Le monde n'est pas à prendre, à goûter, mais bien plus à accueillir en restant à l'affût de ses bruits discrets — le sujet est espace d'accueil, espace d'écoute. On entend d'abord une pure musique :

Le vieux piano garde enclos,  
Comme une momie,  
L'accent de ton corps brisé.  
[...]

Triste chanson obstinée  
À tous les refrains  
De mes plus profondes joies,  
— Momie éternelle  
Que tu as scellée en moi.<sup>70</sup>

---

<sup>70</sup> Jean-Aubert Loranger, *op. cit.*, p. 100.

Outre le fait que la musique renvoie à une nostalgie certaine, on retrouve par l'image du piano-momie le même rapport aux souvenirs que celui révélé par le phonographe : tout comme le disque figeait dans la cire les voix à enregistrer, le piano immortalise les souvenirs par une action semblable à celle de la momification, symbole par excellence de ce qui est pétrifié, inerte. Comme si la seule façon de conserver les traces du passé, de contrer la fragilité des moments, passait par une immobilisation toute proche de la sclérose, une paralysie mortifère. Il y a donc dans les bruits du monde quelque chose de figé, de déjà mort, et qui parle du rapport au temps du sujet poétique : « L'horloge cogne sur le silence / Et le cloue, par petits coups, / À mon immobilité.<sup>71</sup> »

Chez Brault, contrairement à Loranger où les bruits sont émis par des objets inanimés comme l'horloge, le piano, le phonographe ou les clochers, les sons proviennent de la nature : brouillard, neige, pluie, vent, *murmures en novembre* comme l'annonce le titre de la première section du recueil, bruits de presque rien évoquant une nature qui se délite sous nos yeux. Ces bruits, empreintes de nostalgie, sont le rappel de souvenirs douloureux, tout comme l'étaient dans le recueil *Poèmes* les mélodies du piano et des disques. Plus que tout autre élément du paysage, ce sont les oiseaux qui incarnent dans la poésie de Brault cette douce désespérance, la réminiscence de ce qui est perdu — enfance, amours, temps, amitiés. Il faut imaginer, ici, « une oie sauvage crier de solitude<sup>72</sup> », un « engoulement [qui] expire dans le vent<sup>73</sup> », bref des bêtes loin de « ces oiseaux qu'on associe sans nuances, et non sans quelque mièvrerie, à la liberté d'être, à un chant heureux, à une pureté céleste. [...] On ne

---

<sup>71</sup> *Ibid.*, p. 85.

<sup>72</sup> Jacques Brault, *op. cit.*, p. 56.

<sup>73</sup> *Ibid.*, p. 77.

prendra pas ces oiseaux, qui apparaissent dans *Moments fragiles*, pour de purs messagers de liberté.<sup>74</sup> » Ils portent au contraire une certaine hantise qui est celle du sujet, aux prises avec un passé ravivé au cours des nuits d'insomnie par le bruit d'une branche crispée de gel ou le cri d'un oiseau. Tout comme chez Loranger, où le piano et le disque ont figé quelque chose du passé, l'écoute de leurs mélodies ne faisant du coup que ramener le sujet à des souvenirs gravés aussi en lui-même, les oiseaux sont dans le recueil de Brault investis par le passé du sujet poétique. Leurs cris, s'ils sont porteurs d'un message, en serait un de nostalgie.

\*\*\*

## PAYSAGES DE L'ABSENCE

Les recueils de Loranger et de Brault, en regard d'un rapport au temps difficile, voire paradoxal, se situent donc entre mémoire et oubli. La forme des poèmes, inspirée par le haïku, en est une de la fugitivité ; rien ne reste, à peine énoncé que déjà en train de disparaître dans le blanc de la page. Évanescence, donc, qui parfois semble vouloir être contrée par la récurrence de la trace : empreintes de pas dans la neige ou la poussière, voix mises sur disque, autant de tentatives modestes (effacées ?) d'inscrire quelque chose — soi — qui perdure. Les microchromies de Fernand Leduc sont travaillées de l'intérieur par ce même mouvement de va-et-vient entre effacement et inscription, évanescence et durée. Les toiles de Leduc laissent effectivement voir, en filigrane, des paysages qui apparaissent un peu à la

---

<sup>74</sup> Pierre Nepveu, « L'oiseau-épouvantail », *Contre-jour*, n° 7, 2005, p. 24.



façon des souvenirs surgissant à la mémoire. Effet d'anamnèse, en quelque sorte, obtenu grâce à un travail singulier qui a été évoqué précédemment, soit la superposition de différentes couches d'acrylique les unes sur les autres, variations très subtiles de teintes qui se « détachent » ensuite du tableau pour créer une sorte de lumière. Or ce travail de peinture par strates n'est pas sans ressemblance avec le palimpseste, originellement un parchemin manuscrit que l'on a gratté pour inscrire un nouveau texte, rendant illisible ou partiellement effacées les premières écritures. En remplaçant ces écritures par des souvenirs, le travail scriptural du palimpseste serait analogue à celui de l'oubli, « mécanisme psychologique tel que de nouvelles impressions, de nouveaux sentiments se substituent aux anciens et les oblitérent.<sup>75</sup> » Les microchromies seraient donc des œuvres jouant d'un certain paradoxe, le travail pictural de Leduc créant des paysages qui apparaissent comme des réminiscences — paysages à la fois de l'anamnèse et du palimpseste, de la mémoire et de l'oubli.

Du lieu au temps, qu'un pas. Les paysages de Leduc révèlent ainsi un processus de décantation des souvenirs, lesquels s'éprouvent dans la durée et sont recréés sur la toile par un travail d'inscription et d'effacement. Inversement, le temps prend des allures de lieu dans les recueils. Ainsi lit-on, dans un des *Signets*, « Voici décembre par où se fait la fin de l'illusion qu'il y avait en moi de partir<sup>76</sup> » — décembre comme lieu où le sujet, pareil aux paquebots prisonniers des glaces, est condamné à rester en place. *Moments fragiles* s'ouvre quant à lui sur l'avènement de novembre, mois du délitement des choses, lieu de passage du sujet errant. Tension, donc, entre mouvement et inertie, entre temps et lieu, entre ombre et clarté, aussi.

<sup>75</sup> Alain Rey (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, vol. 2, Paris, Le Robert, 1998, p. 2536.

<sup>76</sup> Jean-Aubert Loranger, *op. cit.*, p. 44.

Car si les microchromies de Leduc constituent des îles de lumière<sup>77</sup>, les recueils de Brault et de Loranger sont au contraire des œuvres de la nuit, se déployant dans une attente toute nocturne qui signe une certaine perte de soi : « J'avais perdu mes limites, / Fondu que j'étais / Avec l'épaisseur de l'ombre<sup>78</sup> ». Et la suite du poème fait surgir dans l'œuvre une lumière qui, au cœur de la chambre, au milieu de la nuit, ramène le sujet à une (ténue) présence à lui-même : « Ma chair oubliée / Se crispa, soudain touchée. / — Une aiguille claire, / Un rayon par la serrure.<sup>79</sup> »

Ainsi en est-il de ces œuvres qui sont « la représentation d'un monde subjectif [où] l'infime a une valeur d'événement<sup>80</sup> », définition dont la dernière partie pourrait également s'appliquer au haïku. En effet, bien peu de choses adviennent dans les recueils *Poèmes* et *Moments fragiles*, pas même le sujet ; poésie à l'opposé de celle d'une venue au monde, le *Je* est ici un être qui perdure, qui se coule dans l'existence tout comme le poème se fond, se fonde dans la blancheur de la page, sorte de marge à partir de laquelle il se crée. En retrait, ces œuvres se déploient dans un espace où rien ne s'agite, rien ne presse, sinon peut-être un souvenir que le cri d'un oiseau ou la mélodie du phonographe a rendu aigu, pressant. Il est vrai que rien dans ces recueils n'est probablement aussi tenace que la nostalgie, ironie d'un sentiment qui dure alors qu'il est fondé sur la perte, l'absence de durée. Ainsi en va-t-il des poèmes mêmes, « sur le mode de » haïkus dont la force d'évocation n'a d'égale que leur fugitivité — ligne de tension entre apparition et disparition, entre mémoire et oubli. Il n'est donc pas étonnant que le sujet poétique occupe lui aussi une position intermédiaire, juste en

<sup>77</sup> Line Ouellet, « Notes sur une rencontre lumineuse ou De la nécessité intérieure », *Fernand Leduc : libérer la lumière (Catalogue d'exposition, Musée national des beaux-arts de Québec)*, Québec, 2006, p. 13.

<sup>78</sup> Jean-Aubert Loranger, *op. cit.*, p. 97.

<sup>79</sup> *Ibid.*, p. 98.

<sup>80</sup> Claude Filteau, *Poétiques de la modernité*, Montréal, L'Hexagone, 1994, p. 179. Cité dans Pierre Nepveu, « Jean-Aubert Loranger : contours de la conscience », *Voix et Images*, vol. 24, n° 2, 1999, p. 6.

bordure du monde, là où rien n'arrive. Qu'un vague, très vague désir. Une attente qui prend toute la place, jusqu'à remplir l'espace de son peu — peu de bruits, de mots :

*J'écoute la pluie s'endormir dans la neige  
et les herbes se tapir chez les mots  
j'écoute aussi le temps qui me dure<sup>81</sup>*

---

<sup>81</sup> Jacques Brault, *op. cit.*, p. 13.

## BIBLIOGRAPHIE

### I. CORPUS

Brault, Jacques, *Moments fragiles*, Montréal, Le Noroît, 1984.

Loranger, Jean-Aubert, *Les Atmosphères* suivi de *Poèmes*, Québec, Nota Bene, 2004 [1920, 1922].

### II. ÉTUDES SUR JACQUES BRAULT

Bernier, Frédérique, *Les essais de Jacques Brault : de seuils en effacements*, Montréal, Fides, 2004.

Laroche, Yves, « L'Orient poétique de Jacques Brault », *Liberté*, vol. 47, n° 1, février 2005, p. 81-98.

Marcotte, Gilles, « Poésie de novembre », *Voix et Images*, vol. 12, n° 2, (35) 1987, p. 239-249.

Nepveu, Pierre, « L'oiseau-épouvantail », *Contre-jour*, n° 7, 2005, p. 23-25.

Paquin, Jacques, « Écriture et interlocution chez Jacques Brault », *Voix et Images*, vol. 19, n° 3, (57) 1994, p. 568-584.

### III. ÉTUDES SUR JEAN-AUBERT LORANGER

Beauregard, A., « Poèmes de Jean-Aubert Loranger », *Le Canada*, vol. 19, n° 306, 3 avril 1922, p. 4-5.

Bonenfant, Luc, « Jean-Aubert Loranger. Le miroir oriental de la bibliothèque française. », *Voix et images*, vol. XXXI, n° 1 (91), automne 2005, p. 62-74.

Côté, Paul Raymond, « Moments de Jean-Aubert Loranger : recherche d'une forme poétique », *The French Review*, vol. LIV, n° 5, avril 1981, p. 708-713.

Giroux, Robert, « Va-et-vient et circularité de la rêverie chez Jean-Aubert Loranger », *Voix et images*, vol. 2, n° 1, 1976, p. 71-91.

Guilmette, Bernadette, « La pénombre et l'équivoque : Jean-Aubert Loranger et l'École littéraire de Montréal », *Protée*, hiver 1987, p. 83-86.

Nepveu, Pierre, « Jean-Aubert Loranger : contours de la conscience », *Voix et Images*, vol. 24, n° 2, 1999, p. 277-288.

#### IV. ÉTUDES SUR FERNAND LEDUC

Duquette, Jean-Pierre, *Fernand Leduc*, Montréal, Hurtubise HMH, coll. « Arts d'aujourd'hui », 1980.

*Fernand Leduc. De 1943 à 1985 (Catalogue d'exposition, 22 juin - 15 septembre 1985)*, Chartres, Musée des beaux-arts de Chartres, 1985

*Fernand Leduc : libérer la lumière (Catalogue d'exposition, Musée national des beaux-arts de Québec)*, Québec, 2006.

Leduc, Fernand, *Vers les îles de la lumière. Écrits (1942-1980)*, Montréal, HMH, 1981.

Viau, René, « Par-delà macrocosmes et microcosmes », *Vie des Arts*, vol. 51 n° 203, été 2006, p. 59.

Viau, René, « Fernand Leduc. Parcours et lieux de lumière », *Vie des Arts*, hiver 1987, vol. 32, p. 28-29.

#### V. OUVRAGES GÉNÉRAUX

##### **v.i. Poésie et modernité**

Collot, Michel, *Horizon fabuleux tome II. XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, José Corti, 1988.

Collot, Michel, « Extases du temps, temps de l'extase », *La poésie moderne et la structure d'horizon*, Paris, PUF, 1989, p. 45-76.

Collot, Michel, « La crise du paysage », *Paysage et poésie du Romantisme à nos jours*, Paris, José Corti, 2005, p. 79-115.

Fédida, Pierre, « Le lieu de l'oubli dans le poème », *Espace et poésie : actes du colloque des 13, 14 et 15 juin 1984* (textes recueillis et présentés par Michel Collot et Jean-Claude Mathieu), Paris, Presses de l'École normale supérieure, 1987, p. 122-134.

Filteau, Claude, « Du symbolisme au post-symbolisme : Rhétorique et modernité », *Protée*, hiver 1987, p. 7-21.

Filteau, Claude, *Poétiques de la modernité*, Montréal, L'Hexagone, coll. « Essais littéraires », 1994.

Lacoue-Labarthe, Philippe, *La poésie comme expérience*, Paris, Christian Bourgeois, coll. « Détroits », 1986.

## **v.ii. Varia**

*La Nouvelle Revue française*, n° 84, septembre 1920.

Barthes, Roland, *L'empire des signes*, Paris, Flammarion, 1970.

Blanchot, Maurice, *Le pas au-delà*, Paris, Gallimard, 1973.

Ferrier, Jean-Louis, *Paul Klee*, Paris, Terrail, 1998.

Hentsch, Thierry, *L'Orient imaginaire*, Paris, Minuit, 1988.

Labarthe-Postel, Judith, *Littérature et peinture dans le roman moderne: une rhétorique de la vision*, Paris, L'Harmattan, 2002.

Merleau-Ponty, Maurice, *L'Œil et l'Esprit*, Paris, Gallimard, 1964.

Nepveu, Pierre, *Lecture des lieux*, Boréal, coll. « Papiers collés », Montréal, 2004.

Pontalis, J.-B., *Ce temps qui ne passe pas*, Paris, Gallimard, Folio Essais, 1997.

Rey, Alain, (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, 3 vol., Paris, Le Robert, 1998.

Von Hofmannsthal, Hugo, *Lettre de Lord Chandos* (Traduction de J.C. Schneider et A. Kohn), Paris, Gallimard, 1992 [1902].